

## **SOBRE UN MOSAICO CON INSCRIPCIONES EN PUENTE GENIL (CORDOBA)**

(a propósito de A. Daviault-J.Lancha-L.A.López Palomo, *Un mosaico con inscripciones. Une mosaïque à inscriptions. Puente Genil (Córdoba)*.  
Série Etudes et Documents de la Casa de Velázquez, n.III, Madrid, 1987)

"Otra vez inscripciones sobre mosaico". Esta es la exclamación de J.-N. Bonneville que encabeza el estudio que pretendemos, más que presentar, analizar en estas páginas en alguno de sus puntos, y que resume un poco el estado de cosas en nuestro país: continuas e ininterrumpidas excavaciones dan a conocer constantemente nuevos mosaicos<sup>1</sup>, algunos de los cuales ofrecen inscripciones de muy distinto carácter e intención<sup>2</sup>. Una de estas inscripciones (mejor, quizás, hablar de conjunto de inscripciones) es la que estudia el libro de Daviault, Lancha y López Palomo y lo hace, creemos, siguiendo el único sistema

---

<sup>1</sup>Uno de los últimos estados de la cuestión que nosotros conocemos es el dado por J.M. Blázquez, G. López Monteagudo, M.L. Neira y M.P. San Nicolás en forma de comunicación al *V International Colloquium on Ancient Mosaics*, celebrado en Bath del 5 al 12 de septiembre de 1987 (actas en prensa), donde los autores hacen una recapitulación de los mosaicos descubiertos en los últimos años.

<sup>2</sup>Desde hace un cierto tiempo nos estamos dedicando con intensidad a la confección de un *Corpus* de inscripciones musivas de *Hispania*, que recoja todas las inscripciones latinas y griegas, fundamentalmente, sobre soporte mosaico, encontradas en *Hispania* desde la primera inscripción fechada (hasta el momento, esto nos lleva al siglo II a.C.), hasta el siglo VI d.C. El trabajo empieza ya a dar sus frutos (por ahora, una comunicación presentada al Simposio Internacional de la AIEGL (*Association Internationale d'epigraphie Grecque et Latine*), *Culto y Sociedad en Occidente a través de la Epigrafía*, celebrado en Tarragona, 6-8 de octubre de 1988, actas en prensa, titulada "Epigrafía Romana sobre mosaico en *Hispania*", y un artículo titulado "Primer esbozo para un *Corpus* de inscripciones musivas de *Hispania*", a publicar por la revista *Latomus*) y esperamos poder ofrecer pronto este *corpus* que recoge y estudia, por primera vez en su conjunto, las inscripciones musivas hispanas.

de trabajo viable para enfrentarse a un material como el que representan las inscripciones musivas: la pluridisciplinariedad. Ella permite que un especialista en la zona arqueológica de la pieza encontrada (Fuente Alamo, en Puente Genil, Córdoba), como es L.A. López Palomo, pueda hacer la presentación del mosaico, pueda dar las condiciones del descubrimiento y hacer un breve análisis del contexto arqueológico (pp. 7-15). Permite que una investigadora de reconocida trayectoria en el estudio de los mosaicos, como es J. Lancha, pueda hacer un profundo análisis, fundamentalmente, del aspecto iconográfico de la pieza (pp. 17-54) y también que un filólogo prestigioso, como es A. Daviault (editor de los fragmentos de la *comoedia togata*, col. Budé, Paris, 1981), aporte un serio estudio lingüístico de las inscripciones y literario de su contenido (pp. 55-78). En resumen, un trabajo de equipo que permite extraer y conocer la mayor parte de información que el estado del mosaico, en el momento de su descubrimiento, deja traslucir. Y, como decíamos, el mejor sistema hasta ahora: porque tan necesarios se hacen el análisis arqueológico de la pieza, como el paleográfico (si la inscripción lo permite), como el iconográfico, como el estrictamente filológico. El mejor sistema porque estudia de una manera diversa un material que aporta distintas (y no siempre coordinadas) informaciones. Recalcamos, además, la oportunidad de sistematizar ahora estudios de este tipo con un material tan importante como es el de Puente Genil: ciertamente, no es el primer estudio que se ha publicado con estas características, pero el interés de las inscripciones lo destaca por encima de muchos otros.

El lugar llamado Fuente Alamo se encuentra a 3 Km. al NE del pueblo de Puente Genil, en el centro del valle del Genil, en la provincia de Córdoba. Parece ser que las excavaciones efectuadas hasta ahora dan a conocer la existencia de una *uilla* rural, con distintos asentamientos que van desde época julia-claudia hasta, al menos, el siglo IV. La causa principal del asentamiento rural sería la existencia en la zona de un manantial de abundante agua. El mosaico fue descubierto de una manera accidental (como suele suceder con este tipo de hallazgos) y en estos momentos está depositado en el patio del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, donde se procede a su restauración (si ésta no ha terminado ya).

El mosaico constituía el pavimento de una sala cuadrada con cuatro ábsides y de él se nos han conservado el cuadro central (no completo y sin inscripciones), dos ábsides casi íntegros (con la mayor parte de textos) y el fragmento de un tercer ábside (con dos palabras). Como muy bien indica Lancha (p. 18), este tipo de pavimento absidal ofrece ya un término para su datación,

puesto que no se conoce ninguna construcción de este tipo en *Hispania*, que sea anterior al siglo III d.C.

El mosaico y sus textos (es decir, y no se trata en este caso de una banalidad, la interrelación resultante) son excepcionales porque representan un *hapax* en la historia de las inscripciones musivas del Imperio Romano: constituyen el único ejemplo conocido, donde se desarrolla un tema nilótico de geranomaquia, con pigmeos y grulla de grandes protagonistas (el cuadro central es una acumulación de temas nilóticos que sirve como de "aperitivo" para la verdadera acción, que se desarrolla en los ábsides), en que se suceden una serie de pequeñas acciones con una estrecha y directa relación entre ellas y entre la imagen y el texto, en cada una de ellas (Lancha, p. 20): los personajes representados participan de la acción, se presentan y dialogan entre ellos.

Vamos a ahorrar al lector de estas páginas una descripción detallada del mosaico<sup>3</sup>, haciendo un mínimo resumen, para pasar seguidamente a tocar los puntos más interesantes del estudio estilístico (pp. 32-ss.). El cuadro central y sus personajes constituyen, según Lancha, "a la vez el telón de fondo y los espectadores de las escenas que se desarrollan alrededor, en los ábsides" (p. 21). El cuadro central parece contener, sencillamente, algunos de los elementos característicos de la inspiración nilótica y ésta es la única relación que nosotros vemos con los ábsides. Incluso las propias figuras del cuadro tienen una relación difícil de determinar, entre ellas mismas, a no ser que ésta sea la de un mismo contexto temático: un dios Río, musculoso y barbado, recostado junto a un hipopótamo; un cocodrilo, en segundo término y dos aves de aguas encharcadas, picoteando distraídas, completan el cuadro de "espectadores" (?). La parte inferior se ha perdido.

Los ábsides contienen los elementos más interesante y parece ser que deben leerse de izquierda a derecha (cf. p. 19, fig. 3). El número 1 representa una geranomaquia, en la que el pigmeo Cervio es atacado por una grulla, su hijo Gerión le ayuda y su mujer, Mastale, se duele de su desgracia<sup>4</sup>. Con referencia a la relación inscripciones-personajes, hay que destacar que mientras que el pigmeo atacado tiene tiempo, según el "guión", de presentarse a sí mismo

---

<sup>3</sup>Cf. 21-32 y las fotografías correspondientes que, no comprendemos por qué en una edición cuidada como esta, aparecen en blanco y negro -portada exceptuada-, cuando una de las características sobresalientes del mosaico es su policromía; los pies de las figura 6 y 7 están intercambiados y describen su contenido al revés.

<sup>4</sup>Las inscripciones de este ábside dicen: SV CERBIO / E FILI GERIO / VALE SUBDVC TE PATER / AI MISERA DECOLLATA SO / VXOR MASTALE.

(práctica nada habitual en la epigrafía musivaria) -SV CERBIO- (=SU<M> CERBIO<S>, es decir, CERVIVS: cf. Daviault, p. 56), cosa que no deja de resultar chocante en una situación tan delicada como la suya, su esposa es simplemente identificada con un letrero -VXOR MASTALE-, práctica esta muy frecuente en cierto tipo de inscripciones musivas<sup>5</sup>. El ábside 2 representa la culminación de la acción del 1, con el desenlace de la geranomaquia: vemos a tres pigmeos entre dos palmeras, uno de los cuales arrastra la grulla, finalmente muerta, con una cuerda, un segundo pigmeo lo contempla con una cierta tranquilidad, mientras que el tercero intenta ayudar en el transporte, haciendo palanca por detrás con un largo palo. Lancha (p. 31) se inclina por pensar que el segundo pigmeo (el más pasivo en la acción) es el mismo Cervio del ábside 1, pero nosotros (obviando un poco el problema de que con las reproducciones de que disponemos se hace más difícil captar parecidos físicos), al menos, intuimos que el pigmeo Cervio (cf. p. 25, fig. 7) es completamente calvo, mientras que el del ábside 2 (cf. p. 29, fig. 10) luce una abundante mata de pelo<sup>6</sup>. El ábside 3

---

<sup>5</sup>Algunos de los ejemplos más destacables de esta práctica musivaria, que se utiliza casi con una intención de "pie de fotografía", pueden ser (damos los números de nuestro inventario): número 5, el famoso mosaico cosmológico de Mérida, en el que todos los elementos que componen dicha cosmología llevan un letrero identificador (*saecula, caelum, chaos, occasus, Boreas, aestas, tranquillitas...*); mosaicos con representaciones e identificaciones de las estaciones, como el número 7, de El Hinojal, Badajoz (*uiran (us), hestas...*); representaciones de las Musas, como los números 11, de Itálica, o 62, de el Pouaig, Moncada (Valencia); representaciones de los vientos, como el número 68, de Baños de Valdearados, Burgos (*Eurus, Boreas, Zefirus...*) o el número 82, de Santa Vitoria do Ameixial, Estremoz (Portugal); inscripciones identificando propietarios representados o incluso nombres de deportistas o de caballos, serían quizás los más cercanos a la intención de los letreros del tipo *Vxor Mastale* (no así de la autopresentación de Cervio, muy propia de la técnica cómica, pero muy poco de la del mosaico): por ejemplo, el número 6, de la C/ Mazona de Mérida (*Inluminator*), el número 20, *Dulcitus*, del Ramalete, Tudela (Navarra), los mosaicos del circo de Barcelona (número 21) o de Bell-lloc, Gerona (número 51), los caballos de Aguilafuente (Segovia), número 54 (*Tagus, Eufрата*), de Torre de Palma, Monforte (Portugal), número 57 (*Hiberus, Pelops...*), o de Coimbra (Portugal), número 61, (*Seuerus, Spectatus...*); incluso podríamos incluir, como últimas muestras, el paso de esta técnica a los mosaicos cristianos, como el número 52, de Fraga, Huesca (*Fortunatus*), o las laudas sepulcrales sobre mosaico, donde se "dibuja" al difunto y se le identifica claramente, como en la necrópolis del Francolí (Tarragona), con los números 26 y 27 (las laudas de *Optime* y de *Ampel*) o los del conjunto de Coscojuela de Fontova (Huesca), con los números 29 y 30 (de *Macedonio* y *Rufo*), etc.

<sup>6</sup>Las inscripciones que contiene este ábside son: ET TV ERE SVMA / E IMPORTVNA / TIMIO

está prácticamente destruido y sólo contiene dos inscripciones, completamente descontextualizadas: SELVAM / GRAVE(M). Del ábside 4, no queda actualmente nada.

La primera conclusión que se puede extraer, y que tiene que servirnos para posteriores argumentaciones, es la de que el taller que confeccionó el mosaico de Fuente Alamo, no es originario de la zona ni afincado en la región circundante: por la comparación con las obras de los talleres de Córdoba (el enclave más importante del entorno de la *uilla*), no es ni tan sólo de esta ciudad. Parece ser, pues, que nos encontramos ante unos artistas musivars itinerantes. Nosotros, siguiendo a Balil<sup>7</sup>, más que pensar en un taller itinerante, como postula Lancha (p. 33 y nota 13), pensamos en un artista, como máximo con un ayudante (*a traveller artist*, según palabras de Levi, citadas por Balil), que utilizaría infraestructura local, llegada al lugar de la obra<sup>8</sup>.

Uno de los aspectos que más destaca y que a nosotros nos atrae especialmente, es el de las inscripciones y su relación con los dibujos del mosaico. A riesgo de parecer algo atrevidos, pensamos que del estudio de Lancha se puede concluir que el mosaista ha "copiado" los diálogos del mosaico (¿y el dibujo?), tomando como modelo un códice ilustrado de temática *ad hoc* (p. 34: Lancha traduce *codex* por "código" y no por "códice"; pp. 34, 35, 37, etc.). Las inscripciones, pues, ayudarían a conocer mejor la transmisión de textos literarios (las letras del mosaico dibujarían muestras de letras del siglo IV d.C., a partir de un modelo códice, por ahora desconocido) en la *Hispania* anterior al siglo VIII, así como el tipo de letra utilizado en los códices de la zona en el momento de la confección del mosaico. Este, en su conjunto, permitiría también, de alguna manera, dibujar el perfil del propietario de la *uilla*, que lo encargó, a través de sus gustos y sensibilidad a la hora de escoger temas iconográficos y textos acompañantes.

Somos algo reacios a pensar que el mosaico de Fuente Alamo, en su conjunto (ilustraciones directamente relacionadas con un texto), haya sido sacado de un modelo códice: aunque hay que reconocer que no conocemos toda la producción manuscrita ejecutada en aquella zona en aquel momento, no

---

NE VECTI FRANGA.

<sup>7</sup>Cf. A. Balil, "El oficio de musivario", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 52 (1986), 143-164, p. 145, nota 13.

<sup>8</sup>A efectos de suposición de artistas viajeros, sean estos musivars, músicos, mimos, etc., es más fácil suponer traslados y viajes a escala reducida, que no en grandes "troupes" (cf. A. Balil, art. cit., 146 y nota 14).

existe ni un sólo código de temática más o menos paralela a la de los textos de este mosaico (¿algún tipo de género teatral?) que esté ilustrado de esa manera. No tenemos precedentes ni ejemplos de códigos en que una figura protagonista de un texto manuscrito emita, en un espacio dedicado a la ilustración, cualquier tipo de sentencia<sup>9</sup>. En esta situación, pues, y hasta que no dispongamos de más documentación, se hace muy difícil admitir la existencia de un modelo de las características apuntadas.

A este hecho, habría que añadir otras consideraciones. Partiendo de la base de un musivara itinerante, no nos imaginamos a éste viajando con uno o diversos códigos ilustrados de literatura cómica o teatral, debajo del brazo, para que un futuro cliente pueda escoger un modelo. ¿Tenemos que suponer, pues, que en una *uilla* rural de la Bética del siglo IV d.C., el propietario disponía de una biblioteca tan importante, que contenía libros ilustrados? Como dice A. Balil (art. cit., p. 148), dadas las "peculiares características del libro ilustrado en el mundo antiguo que ... era una edición de bibliófilo, parece difícil su existencia como una edición difusa y renovada en espacio y tiempo". Por otra parte, y como muy prudentemente admite Lancha (p. 36), a partir de un encargo de las características del de Fuente Alamo, y dado el poco conocimiento que por ahora tenemos de las condiciones socio-económicas de la Bética de los siglos III-IV d.C., difícilmente podemos sacar conclusiones sobre quién encargó el mosaico. Sería muy fácil suponer un hombre rico (este punto es más que probable), con capacidad e intereses literarios y una amplia cultura<sup>10</sup>. Pero ni los datos de que

---

<sup>9</sup>Algunos de los ejemplos más sobresalientes (ninguno de la zona Sur de *Hispania*) se pueden encontrar en los trabajos de K. Weitzmann, especialmente en *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1970. El ms. *Vaticanus*, *Vat. latinus* 3868, con obras de Terencio, está profusamente ilustrado (es casi un paradigma) y en ningún caso se acerca al modelo del mosaico cordobés. Normalmente, las figuras representando a los actores se encuentran al final del folio, en actitud declamatoria, pero jamás "pronunciando" ningún tipo de palabras. Lo máximo a que se suele llegar es a materializar el suelo del escenario (f. 70v del ms. Vaticano, o f. 45v del ms. de París, BN, *lat.* 7899) que pisan los actores, o a interrumpir el texto con alguna ilustración, para seguir acto seguido (f. 60v del ms. Vaticano).

<sup>10</sup>Por poner un ejemplo, este es el retrato que se suele hacer del propietario que encargó el mosaico encontrado en una *uilla* rural de Estada (Huesca), con un verso de Virgilio, *Aen.*, II 234: DIVIDIMVS MVROS ET MOENIA PANDIMVS VRBIS (número 64 de nuestro *corpus*) Hay una segunda inscripción, cuyo significado se nos escapa por ahora: [---] O PER SINCVLV +++ / NESCVS QVID [TER?] RERET OSSIS VERAS CVM A OVM / TIBI CONDEMNACA TANTVM REPONES POES (la transcripción no es nuestra, sino de M. Guardia, *Temática y programas iconográficos en la musivaria hispano-romana del bajo Imperio*, Tesis doctoral inédita,

disponemos, ni las propias condiciones del material que podía ofrecer un musivara itinerante, permiten conjeturas de este tipo. La pequeña conclusión de este estudio (p. 79) se permite llamar al cliente, aunque con una cierta jocosidad, "Trimalcio hispánico", definición que, aunque no haya sido hecha desde la perspectiva del rigor, da a entender el punto de vista de los autores (por cierto, en cast. se puede traducir "Trimalción" o "Trimalquión", pero difícilmente "Trimalcio").

Con referencia al tipo de letra que dibuja el mosaico, parece efectivamente que se trata de una capital rústica, que no permitiría, con todo, demasiadas precisiones o identificaciones cronológicas porque sus características se extienden, al menos, hasta el final de la Antigüedad y a lo largo de seis siglos<sup>11</sup>. Ahora bien, el hecho de que el mosaico reproduzca un tipo concreto de letra, no quiere decir que el artista tenga delante, en el momento de la ejecución, un manuscrito. Con cuatro notas bien tomadas, habría podido ya tipificar las tres o cuatro letras más características de la capital rústica (la *A*, la *B*, la *R*, la *V*), a través de sus rasgos más característicos: probablemente, en algún momento, debió de existir uno o varios códigos como modelos, pero esto no tuvo por qué suceder en Fuente Alamo.

Tampoco haría falta que habláramos, *stricto sensu* (como hace Lancha), de teatros próximos a la *uilla* (por supuesto, en Córdoba debió de existir alguno, aunque hoy no lo conozcamos), que hubieran podido "excitar" la sensibilidad del propietario hacia el género en cuestión: con la existencia de otros artistas

---

Universidad de Barcelona, 1988, 698, a quien agradecemos la oportunidad de haber podido consultar su trabajo). A. Balil, en "Algunos mosaicos hispanorromanos de época tardía", *Príncipe de Viana*, 26 (1965), 281-293, 284, indica que "su texto virgiliano presupone (en el cliente ya que no en el artista) una cierta cultura clásica, fácilmente explicable si se tiene en cuenta el nivel cultural de los círculos cesaraugustanos en el mundo romano tardío." Es indiscutible, tanto en referencia al mosaico de Estada como al de Fuente Alamo, una cierta sensibilidad "especial" por parte de quien encargó el mosaico, hacia unos determinados textos o géneros literarios, pero hay que ir con mucho cuidado a la hora de extrapolar esta sensibilidad hacia otras conclusiones, respecto de las lecturas hechas por el propietario, por ejemplo, o de su biblioteca y cultura. No debemos olvidar que, de la misma forma que un taller epigrafista lapidario disponía de una amplia colección de textos para lápidas, entre los cuales el cliente escogía el que más le gustaba (sin que esto supusiera otra cosa que una cierta "sensibilidad", por los motivos que sea), también un musivara itinerante podría viajar, además de con un cuaderno de modelos iconográficos, con un muestrario de textos, que sirvieran para dar un ambiente determinado (según el texto elegido) al mosaico elegido.

<sup>11</sup>Cf. B. Bischoff, *Paléographie de l'Antiquité Romaine et du Moyen Age Occidental*, Paris, 1985, 65 y notas 23-26.

itinerantes, dedicados a estos menesteres (mimo, teatro, música, etc.) y alquilados de pueblo en pueblo o de *uilla* en *uilla*, sería suficiente para solucionar este punto.

Dadas las características de los textos que ofrecen los mosaicos, y dejando de lado ahora las ilustraciones, ¿tenemos que suponer un único modelo a partir del cual se copiara el texto (modelo evidentemente no conocido por nosotros)? Difícilmente. El propio A. Daviault concluye, en la parte del estudio bajo su responsabilidad (pp. 55-ss.), que los textos no pueden responder, filológicamente hablando, a un solo esquema u obra: son más bien una respuesta ecléctica, fruto de la síntesis de una concepción cómica y teatral a la vez (p. 77). Difícilmente podemos pues conjeturar un modelo unitario del que se haya copiado. Más bien tenemos que pensar en una mezcla *sui generis*, a partir de la iniciativa del artista o del propietario (no podemos saberlo con certeza, pero es más sencillo pensar en el propietario), hecha a partir de los dibujos del mosaico (otras informaciones se aducirán más adelante para reforzar esta idea). Dada su estructura (incluso pensando en la equivocada "compaginación" de alguna de las inscripciones respecto de las figuras), tenemos que pensar que el dibujo del mosaico y su manufactura son anteriores a las inscripciones, pero no sólo físicamente anteriores (esto es fácil suponerlo), sino que a partir de una escenas nilóticas determinadas, se recrea un diálogo que no tiene por qué responder a un sólo texto. Por otra parte, tampoco habría que suponer un modelo concreto, un cartón, para los dibujos del mosaico, sino un cuaderno de esbozos, a partir del cual, con la buena memoria y disposición del artista, se realizaría el esbozo adecuado (cf. A. Balil, art. cit., p. 149), sin tener que conjeturar ni un manuscrito misceláneo de diversos géneros cómicos (dadas las inscripciones y representaciones, nunca podríamos pensar en un ms. con textos de un solo tipo), ni un artista musivara con una biblioteca ambulante, ni un propietario con una biblioteca de bibliófilo, en Fuente Alamo en el siglo IV d.C., conjeturas para las cuales no disponemos de ningún tipo de elemento material de apoyo.

Podríamos pensar, sencillamente, en un propietario amante del género teatral y de la comicidad, al cual se ofrece (o encarga él, *ex professo*) un mosaico que ilustre, al estilo de un "collage", uno de sus temas preferidos, o sólo exótico para él (un tema nilótico, con pigmeos y grullas). El musivara presenta, pues, un proyecto (si no lo lleva incorporado ya, de alguna manera, a su repertorio habitual: el tema nilótico es muy recurrente en la musivaria romana), al cual, *a posteriori*, se añaden, por iniciativa propia, y no por copia directa de un modelo, una serie de textos relacionados con los dibujos. La propia



naturaleza de los textos y su sencillez, podría hacernos pensar, incluso, que no se esconde ninguna obra literaria con un título concreto (o varias obras) detrás, sino una pequeña mezcla temática, a iniciativa del propietario. En cualquier caso, por supuesto, y dados los pocos conocimientos firmes que tenemos todavía sobre estos temas (sobre todo por culpa de la falta de referencias materiales), cualquier hipótesis plausible sobre ellos es aplicable. Además, no todas las obras estudiadas tienen por qué tener las mismas motivaciones y génesis. Lo único seguro, se mire como se mire y se discuta lo que sea del análisis, es el carácter excepcional de este mosaico en el panorama de la musivaria romana.

El trabajo prosigue con un completo *Estudio iconográfico de las escenas figuradas* (pp. 339-54), en el que Lancha aporta una serie de paralelos, al menos, por lo que hace al tema nilótico del mosaico, "paralelos" (entre comillas) que sirven sólo para remarcar la excepcionalidad de la pieza, en comparación con otras piezas similares de *Hispania* (en Itálica y Mérida): la policromía, delante del blanco y negro del resto; el tipo de relación que mantienen los protagonistas entre ellos, etc. Algunas de las observaciones de Lancha, producto de la especulación a que deben someterse los poquísimos datos fiables de que disponemos (sobre la entidad del propietario de la *uilla*: pp. 50-51; sobre sus conocimientos literarios: p. 51; sobre la literalidad y "originalidad" del texto copiado en el mosaico: p. 52; sobre el modelo copiado: p. 53, etc.) quedan recogidas a guisa de conclusión de su parte del trabajo (pp. 49-54) y han sido ya comentadas de alguna manera en las páginas precedentes. Sólo remarcar que, por más que se trate de una original hipótesis, encontramos muy arriesgado (más adelante volveremos brevemente sobre ello) plantear que las escenas y los diálogos del mosaico de Puente Genil puedan haber nacido del mimo *Alexandrea* de Décimo Laberio (cf. p. 53): en realidad, y como la misma autora reconoce (p. 54), el único parecido real entre una y otra obra, es la inspiración común en temas exóticos procedentes de Egipto<sup>12</sup>.

La tercera y última parte del libro es la firmada por A. Daviault y se dedica al *Estudio filológico y literario* (pp. 55-78) del mosaico. Las restituciones

---

<sup>12</sup>No pretendemos ser exhaustivos a la hora de comentar el estudio y sus informaciones y conclusiones, sino más bien críticamente informativos, pero quisiéramos llamar la atención sobre la lectura que hace Lancha del mosaico de Baco y Ariadna de Mérida (número 4 de nuestro *corpus*). Vuelve a proponer *ex officina Anni poni*, cuando después de los estudios de A. Balli, "Algunos mosaicos ...", art. cit., y de M. Guardia, *o.c.*, p. 704, y con la observación directa sobre las reproducciones del mosaico, queda bastante claro que hay que leer EX OFFICINA / ANNIBONI.

que hace Daviault nos parecen acertadas y difícilmente podríamos añadir nada más<sup>13</sup>. En cuanto al estudio filológico y de significado de nombres y expresiones de las inscripciones, se pueden extraer algunas conclusiones e ideas.

En primer lugar, la "hispanidad" de los nombres propios del ábside 1, co-protagonistas de la acción, *Ceruius* y *Gerio*, testimoniados bien por vía epigráfica o directamente mitológica, en la zona Sur de la Península Ibérica<sup>14</sup>. Este factor une con cierta fuerza el material utilizado para la confección del mosaico, con gente vinculada a la tierra y, ciertamente, esto también podría afectar al presunto modelo literario del que se ha partido: ¿podemos pensar en una modificación de nombres de la fuente, para adaptarlos a una onomástica más sentida y local, o es que, ya directamente, podemos pensar que no existe un modelo literario que viene "de fuera"?

También es interesante destacar el nombre hablante de la esposa del pigmeo, *Mastale* (aunque el mosaico no guarde ningún respeto por las proporciones, parece que la señora no pertenece a la raza de su marido, sino que es de medidas bastante más grandes), = *mammeata*, *hapax* hasta donde nosotros conocemos (cf. pp. 59-60 y notas 83-86). La expresión que más problemas plantea a Daviault en el ábside 1 es *decollata sum*, que resuelve

<sup>13</sup>Teniendo en cuenta las transcripciones que hemos ofrecido en notas 3 y 5, el desarrollo sería (cf. pp. 56, 65-66 y 68):

\* ábside 1: -SV<M> CERBIO<S> (=CERVIVS), <H>E<M> FILI GERIO (=GERYO) VALE!

-SVBDVC TE, PATER!

-VXOR MASTALE. -AI (=EI) MISERA! DECOLLATA SO<M> (=SVM)

\* ábside 2: -ET TV ERE SVMA (=SVME)

-<H>E<M> IMPORTVNA!

-TIMIO (=TIMEO) NE VECTI<M> FRANGA<M>

\* ábside 3: -SELVAM (=SILVAM)

-GRAVE<M>>

<sup>14</sup>Por una parte, el nombre de *Ceruius* está testimoniado dos veces en inscripciones de la Bética: cf. *CIL* II 1940 = J. González, *Inscripciones romanas de la provincia de Cádiz*, Cádiz, 1982, n. 76 y *Thesaurus Linguae Latinae, Onomasticon*, art. *Ceruius*, col. 351, líns. 68-69. Por otra parte, el mito de Gerión (el gigante de tres cabezas muerto por Hércules en uno de sus trabajos) está localizado en la isla de Eritia, la cual es situada normalmente por las fuentes en España, en los alrededores de **Gades**. Por esta razón, considera Daviault que el mito de Gerión tendría un fuerte enraizamiento en el Sur de la Península: cf. p. 58 y notas 75-81.

felizmente en la imagen Cervio = "cabeza de familia", esto es, *caput*, de donde se infiere que *decollare* significaría para *Mastale*, literalmente, quedarse sin su cabeza de familia (más difícil vemos que pueda realmente funcionar, a partir de ese planteamiento y a un nivel de reacción inmediato, un juego de palabras del tipo *Ceruius* < *ceruix*, de donde *ceruix* = *caput*: la etimología popular es muy golosa, pero poco probable).

Con referencia al ábside 2, remarcar el único ejemplo conocido hasta ahora de paso del verbo *sumere* a la primera conjugación: aunque es muy arriesgado hacer suposiciones a partir de un *unicum* como este, el contexto parece bastante adecuado para un verbo *suma* = *sume*, con el sentido de "y tú también, amo, cógela!" (cf. traducción Daviault, p. 66). Con todo, es más interesante para nosotros el adjetivo *importuna*. Estamos plenamente de acuerdo con Daviault (cf. nota 103) en que no hace falta corregirlo por un adverbio *importune*. Si así lo hiciéramos, la escena perdería su gracia, en el sentido de que habría que suponer un verbo *facis* o similar (= <*facis*> *importune*, y dirigido a quien?). Mucho más sencillo es mantenerlo y dirigirlo a la propia grulla, en el sentido de "pesada (físicamente)" + "inoportuna"- "molesta". El caso es que este adjetivo concierta en femenino con el sustantivo *grus*, el cual, en efecto, es femenino en la inmensa mayoría de casos en que lo encontramos. Sólo en unos pocos autores es masculino y uno de estos es, precisamente, Décimo Laberio, a través de uno de sus fragmentos conservados gracias a la tradición indirecta: si el artista musivara hubiera copiado el texto a partir de un mimo de Laberio (*Alexandrea* o el que sea), donde apareciera la palabra, el adjetivo habría ido probablemente en masculino<sup>15</sup> y no en femenino, como encontramos en el mosaico.

La última parte del trabajo, la dedica Daviault (*Relaciones con la literatura dramática: ¿Nuevos fragmentos de mimo latino?*, pp. 69-78) a intentar relacionar su desarrollo de los textos del mosaico de Puente Genil con algún punto identificable de mimo o de comedia latina, llegando a la conclusión (que ya avanzábamos hace poco) de que los personajes y su caracterización (tanto

---

<sup>15</sup>Cf. J. André, *Les noms d'oiseaux en latin*, Paris, 1967, 89, art. *grus*, *gruis*: "masc. Laberius ap. Non., 208, 20-21". Esta cita de Laberio está referenciada, aunque no utilizada en el sentido que proponemos, por A. Daviault, p. 71, nota 116: *Vtrum tu hunc gruem balearicum an hominem putas esse?* Naturalmente, se puede argumentar, siguiendo por ejemplo, el comentario de Servio (*Aen.* II, 580: *sane sciendum posse dici et hic et haec grus et hic et haec gruis*), que se puede utilizar tanto en masculino como en femenino, pero no es menos cierto que, cuando un autor lo utiliza atribuyéndole un género concreto, difícilmente cambiará después: de esta observación, nuestro comentario.

formal como de diálogos) sólo permiten hablar de "fragmentos de carácter cómico" (p. 77), que han sido reunidos a partir de distintos puntos de procedencia (cuáles exactamente, es muy difícil de saber), para ofrecer un producto final divertido y exótico al mismo tiempo.

Las características que se desprenden del estudio, en general (acción dividida en episodios interrelacionados; geranomaquia protagonizada por pigmeos con "diálogos", la caracterización de personajes y textos, etc.), conceden a este mosaico el calificativo de excepcional y el estudio de Daviault-Lancha-López Palomo, con tener muchos puntos de debate (algunos de los cuales hemos querido comentar en estas páginas) marca desde ahora, de una manera clara y magnífica, el camino que hay que seguir para enfrentarse a trabajos de este tipo, con un material rico, que es necesario abordar desde diferentes puntos de vista porque plantea diferentes tipos de problemas.

**Juan Gómez Pallarés**